東海女子大学紀要　21（2001）

イングランドにおける個人主義の誕生

──『ハムレット』とルネサンス的空間──

岩﨑　宗治

1　個人空間の発見

中世イングランドの封建貴族は、壮大なカントリー・ハウスを営み、邸内に多くの召使を住まわせ、食事はホールでとっていたが、14世紀後半になると、彼らは特別な場合を除いてホールで食事をしなくなった。1500年ころには、王の宮殿や貴族のカントリー・ハウスでは、ホールは召使たちの食堂となり、貴族たちは生活の場を階上に移した。彼らはグレート・チェンバーで、自分と同じように地位の高い人びとと食事をとった。(1)

ヘンリー七世（治世1485-1509）も、食事はグレート・チェンバーでとった。16世紀後半には、グレート・チェンバーはダイニング・チェンバーともよばれ、ここでは音楽やダンス、あるいはカード遊びや劇の上演も行われた。ヘンリー八世（治世1509-47）は食事の場をグレート・チェンバーからさらに奥まった謁見室に移した。この時代の王や貴族たちは、より大きなプライヴァシーをもとめてさらにウィズドローイング・チェンバーに退き、そこを家族の食堂や居間として使った。この部屋の奥にはベッド・チェンバーつまり寝室があった。だが、ここでも、近従の家来や侍女が出入りしたから、完全なプライヴァシーは得られなかった。邸の主はさらに奥に退いた。（図１）たとえばエリザベス一世は、謁見の間の奥にあるクロゼットに退いた。ジェイムズ一世も同じようなクロゼットを使っていた。彼らは奥まった私室を好み、その小さな個人空間で自分と向かい合った。(2)

『ハムレット』の物語が展開するのは、いうまでもなくデンマークの王宮。宮殿は当然、ホールやグレート・チェンバーのような大きいものから、いちばん小さい個人空間として

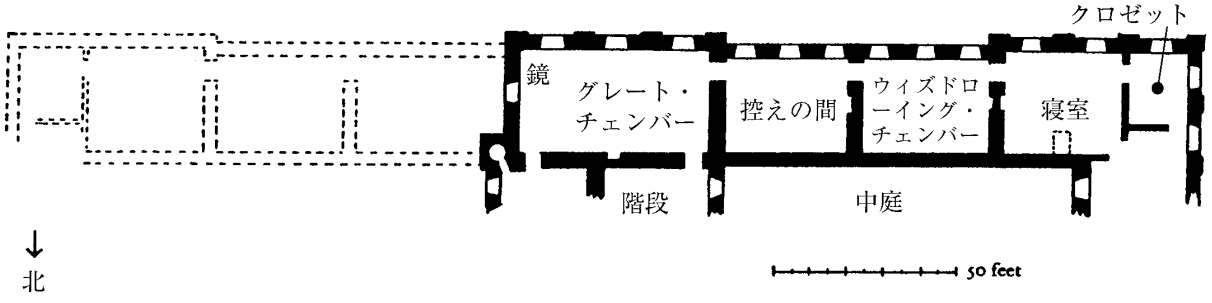

図１　ダービシャーのチャツワース邸（1687-88）の３階ステート・アパートメントの構造。

のクロゼットにいたるまで、いくつかの部屋に分割されているから、事件はそれらの部屋のどれかで起こる。クローディアスとガートルードの結婚の祝宴は、おそらく王宮の最も大きなホール（ハンプトン宮殿でいえばグレート・ホールに当たる部屋）で行われたと考えてよかろう。１幕２場でクローディアスが廷臣たちにスピーチを行い、外交使節をノルウェイに派遣する場面は、謁見の間かもしれない。(3) ２幕２場、ハムレットが本を読みながら登場する場面は、おそらくロング・ギャラリーあるいはホール、３幕２場の劇中劇は(『夏の夜の夢』の素人芝居『ピラマスとシスビ』が公爵シーシウスの邸のグレート・チェンバーで上演されるように) 宮廷のグレート・チェンバーで上演されると考えてよかろう。５幕２場のフェンシングの試合は「ホール」(５.２.173, 197)。２幕１場でオフィリアは、ハムレットが乱れた身なりで彼女のクロゼットに入ってきたとポローニアスに話している(72-81) が、クロゼットという私的な空間にハムレットが入ってきたとき、オフィリアが驚きおびえたのは当然であった。３幕４場で、王妃が自分のクロゼットでハムレットと話そうとするとき、彼女は王宮のなかの個人空間をえらび、息子と二人きりで親密な話をしようと思ったのである。ハムレットが来るまえに、この小さい部屋のアラスの陰にポローニアスが身を隠したのは、危険きわまりないことであった。万一のとき身をかわす余地はなかったのである。(4)

ハムレットは、ウィッテンベルクの大学にいるときも、自己との対話をくり返していたにちがいない。いうまでもなく、ウィッテンベルクは、マルティン・ルターが 1517年に宗教改革の狼煙を上げた大学であり、彼の説く信仰義認の教義では、信仰は教会の儀式や告解よりも個人が私室で＜良心＞と対話するという私的で内面的なものであった。17世紀初頭のイングランドの人びとにとって、＜良心＞とは「神が人間のなかに植えつけた認識の光」(5) であり、＜良心＞との対話は＜内在神＞との対話であり、私的空間における内面自我との対話であった。

父に死なれたハムレットは、自分のアイデンティティを見失う。自分とはなにかを内面自我に問いかける——自己とはなにか。自分の名はハムレット——父ハムレットの子であり、デンマーク王国の王子。父王の死までは彼のアイデンティティは明確であった。ところが、父が死んだいま、王子ハムレットは社会的アイデンティティを奪われてしまった。クローディアスが王位に即き、いま新しい体制が着々と築き上げられつつある。彼はガートルードと結婚することで先王の権力体制を継承し、巧妙なレトリックで臣下の服従を確保し、外交使節を派遣し、レイアーティーズの外遊を許可し、つぎつぎと権力行使の実績をつくる。クローディアスが新しい王として、マキアヴェリ的狡猾さで、弁舌さわやかに自分の権力体制を強化しつつあるなかで、ハムレットは自分の社会的アイデンティティを定義できないでいる。

私生活においてもハムレットは、父を失い、母は叔父と再婚。クローディアスから「わが甥にしてわが息子」とよびかけられてハムレットが「親戚よりは近しいが身内ほどではない」(１.２.65) と言うとき、彼にとって母は叔母であって母でなく、いまの「父」は父ではなく叔父。"That that is is" 「存在するものは存在する」(『十二夜』 ４.２.14) という同一律は成立しない。"To be" と "not to be" は、すでに「問題」なのである。

端的に言えば、王としての未来を奪われたハムレットの挫折感はあまりにも大きい。(母のセクシュアリティへの強い意識は、彼女がクローディアスの子を産むことへの関心と一つのものである。) いま、デンマーク王子でなくなった自分とはなにか？ ——ハムレットは考える。そのとき彼にとって、社会的自我と内面自我が、はっきりと別のものに見えてくる。外から「見える」ものと内面に「ある」もの——

「見える」ですって！母上。いや、「ある」
　のです。
この黒い服だけではないのです、母上、
おきまりの悲しみの色をした喪服や
大袈裟についてみせるため息、
眼からあふれ流れる涙、
失意に沈んだ顔つき——
どんな悲しみの態度や装いをこらしたって、
わたしの心は表せない。こうした「見える」
　ことども、
そんなものは人が演じる芝居にすぎません。
わたしの心の内には外見を超えたものがあ
　るのです。
目に見えるものなど所詮、悲しみの衣装に
　すぎません。　　　　　　（1.2.76-86）

自分のアイデンティティを見失っているハムレットに、さらなる疑問として亡霊が現れる。亡霊はハムレットに、先王ハムレットの息子としてのアイデンティティを押しつけ、彼に復讐者としての役割を与える。彼は亡霊の言いつけを心の手帖に記し、当然、世間には秘密にしておこうとする。ホレイシオやマーセラスに秘密を守ることを誓わせ、「今後、ぼくがおかしな振る舞いをしても、場合によっては狂態を演じると思うが」わけを知っているような顔をしないでもらいたい、と彼は言う（1.5.169-81）。クローディアスの権力体制の監視のもとでの佯狂の演技と、心に秘めた復讐の決意——かくしてハムレットは、対社会的な身振りと内面自我のあいだで引き裂かれる。彼は私的内面空間のなかで先王ハムレットの息子として自己成型の道を進み、公的空間のなかで狂った王子の役を演じる。

ハムレットの内面自我は、"conscience" すなわち「意識／良心」と対話する。独白がこの劇の大きな特徴となる。そして、ハムレットの内面に生まれた自我は、カントリー・ハウスにつくられつつあった私的な個人空間と無関係ではなかった。そのことについて、もう少し述べてみたい。

2　<ヴォイド>——菓子と虚無

初期近代イングランドのカントリー・ハウスにおける個人空間の誕生は、もちろんカントリー・ハウスの建築構造の問題であったが、それはまた食生活の変化とも関連していた。16-17世紀イングランドのカントリー・ハウス文化では、「バンケット」という語は贅沢な「宴会」という意味のほかに、「おやつとして、あるいは食事につづいて供される菓子とフルーツとワインのコース」を意味した。(6) エリザベス時代の貴族たちは、当時は高価な輸入品であった砂糖を使って、精緻な城や馬上試合の形の菓子を菓子職人につくらせ贅沢を競ったが、やがてそれを食後のデザートとして小さなバンケット・ハウスで食べるようになった。

この意味での「バンケット」は「ヴォイド」ともよばれたが、それはもともと中世時代に、ホールあるいはグレート・チェンバーでの食事のあと、劇やダンス、あるいは音楽やゲームなどの催しのために部屋が片づけられる（cleared or “voided”）あいだ、立ったままでワインやスパイスを味わう習慣があったところからきている。(17世紀にフランス語の"dessert" がこの語にとって代わった。）食後に人びとがウィズドローイング・チェンバーに退くようになると、彼らはそこでヴォイドを食べたが、やがて特別に親しい人たちだけで邸の屋上に設けられた小塔や、あるいは庭園のなかの小さい建物に退いて食べた。そこは、せいぜい数人がテーブルをかこんで座れる広さの小部屋で、しばしば奇抜な装飾で飾られ、バンケット・ハウスとよばれた。(7)（図２、図３）

エリザベス時代の卓越した女性として有名なベス・オヴ・ハードウィク（シュルーズベリ伯爵夫人エリザベス）は、1590-95年にイングランドで最も壮麗な邸の一つに数えられるハードウィク・ホール（図４）を造営したが、このカントリー・ハウスでは、ベスが親しい人たちだけで引きこもってヴォイドを食

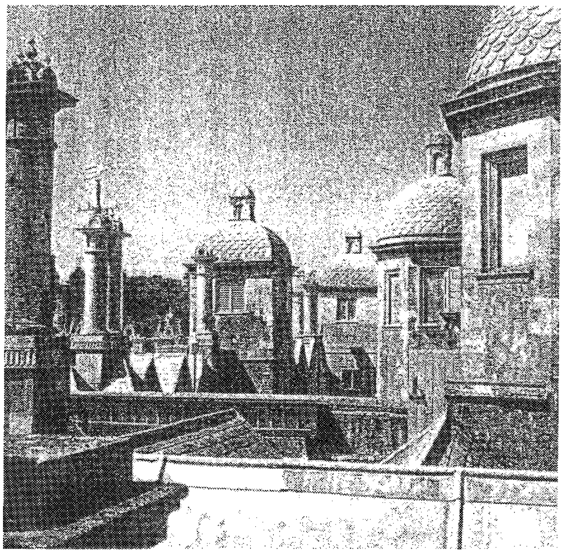

図2　ウィルトシャーのロングリート邸屋上の塔とバンケット・ハウス(1568-69)

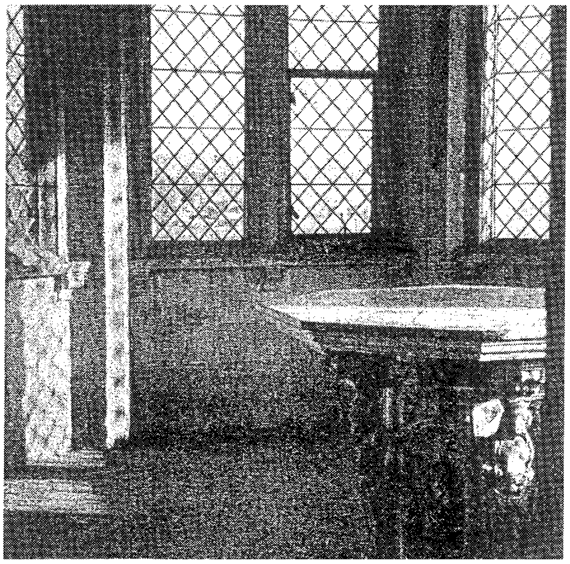

図3　ウィルトシャーのラコック・アビー邸。塔のなかのバンケット・ルーム（1550頃）

べるバンケット・ハウスが、邸の屋上に設けられていた。(図5）ベスは、大切な客人のあるときは、夏は三階にあるハイ・グレート・チェンバー（図6）で、冬は隣のウイズドローイング・チェンバーで正餐を供した。(8)　とくに親密な人たちとの食事は、たいていウイズドローイング・チェンバーでとったが、食事のあと彼女は、家族や親しい客とロング・ギャラリーを進み、狭い通路を通って北塔の螺旋階段を上り、屋上へ出た。それから屋根葺き鉛板に沿って眼下にひろがる風景を楽しみながら、邸の反対側の南塔に進み、「入念な石膏装飾が施された展望室あるいはバンケット室」に入り、「奇抜な意匠を凝らした」ヴォイドを口にした。(9)

カントリー・ハウスは、王や女王を迎えるためのステート・アパートメントと、家族の公的、私的生活を送るためのファミリー・アパートメント、そして台所やワイン貯蔵庫や召使たちの生活空間、という三つの部分に大

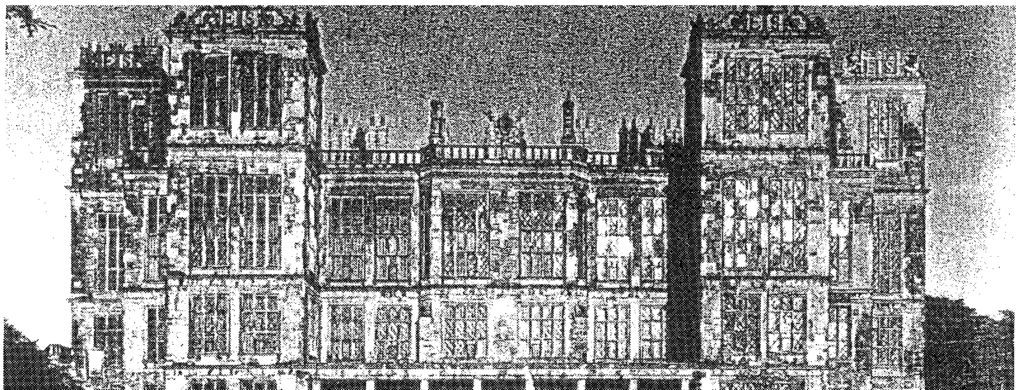

図4　ダービシャーのハードウィック・ホールの正面。1階はホール、台所、使用人の居住空間、2階はファミリー・アパートメントすなわち主人とその家族の生活空間、3階はステート・アパートメントすなわちエリザベス女王の行幸を迎えるための公的空間。階層社会を象徴する構造になっている。

きく分割され、ファミリー・アパートメントはさらに細かく、グレート・チェンバー、謁見室、ウィズドローイング・ルーム、寝室、クロゼットなどに分割されていた。そうした分節化を進めていった結果、最後に生まれた空間が、食後にヴォイドを味わう私的空間としてのバンケット・ハウスであった。いっぽう、食後のデザートとしてのヴォイドもまた分割の産物であった。それは、宴会のコースを分割して最後に生まれた断片であり、胃袋を満たすためではなく、ただ感覚をよろこばせるためにのみ食べられる断片であった。貴族たちは、家来や領民たちの前で、彼らに見せるための一日の生活を終えたあと、最後に小さな部屋に引きこもり、自分の好きな香を焚き、小さくて華やかで儚い砂糖菓子（ヴォイド）を食べ、ひとときの感覚の愉悦のなかに＜自我＞を確かめようとしたのである。

だが、こうした個としての＜自我＞の感覚は、際限なく分割しうる空間や食べものという、分割の強迫観念に苛まれる不安な感覚であった。＜主体＞は分割された断片のまま、＜主体＞の全体性は見えないまま、不安は持続した。端的に言えば、主体性は疎外されたままであった。小さい私室にこもりヴォイドを食べることによって一瞬見いだされたように思える＜主体＞は、バンケット・ルームで

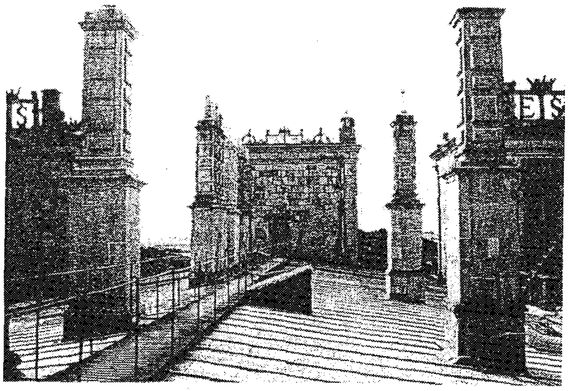

図5　ハードウィク・ホール屋上南端のバンケット・ハウスと北塔からの通路。

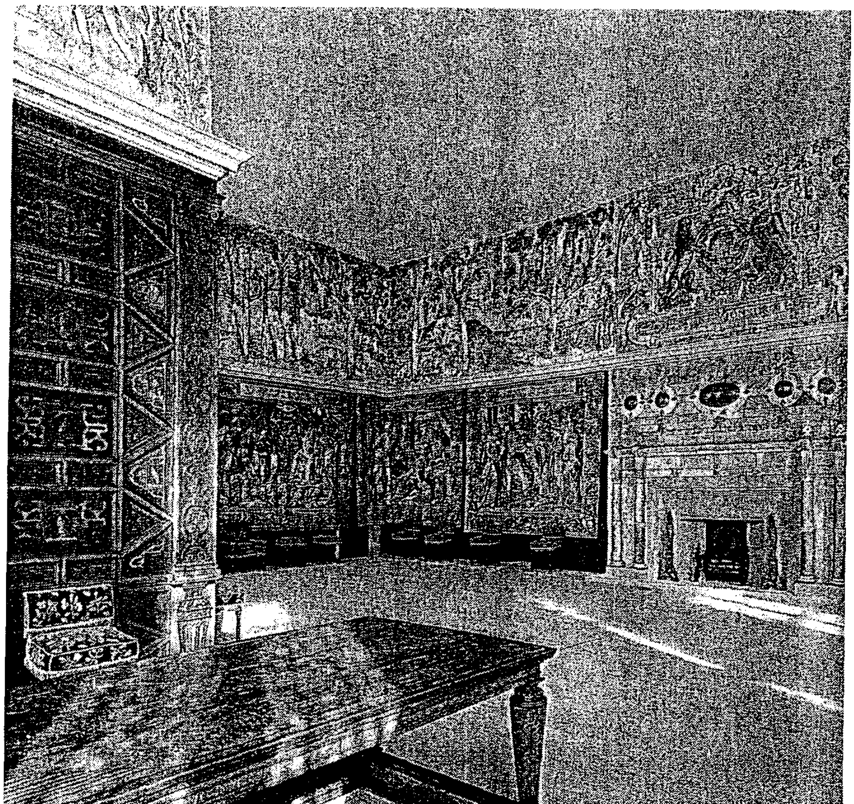

図6　ハードウィク・ホール3階のハイ・グレート・チェンバー。

宴会のあと催される仮面劇のように、はかなく消失した。『あらし』のプロスペローは、仮面劇のはかなさを、こういうふうに言っている――

・・・いま見た幻影のように
雲にとどく高い塔も、豪華な宮殿も
荘厳な寺院も、この巨大な地球さえ、
いや地上にある一切が溶け去り、
ちょうどいま失せた幻のように
跡形も残さないのだ。われわれは
夢をつくる材料。短い一生は
いわば眠りにとり囲まれているのだ。・・・
（『あらし』 4.1.151-58）

バンケット・ハウスあるいはクロゼットでやっと見いだされたかのように思われた<主体>は、夢を素材につくられた仮面劇のように、砂糖と紙でできた脆いヴォイドのように、瞬時にして見失われる。<主体>は文字どうり「ヴォイド」（＝空虚）にほかならない。感覚は儚く消滅する。残るのは<主体>消滅の不安、<死>の恐怖だけである。

3　<死>の恐怖と社会的装飾

自我を<主体>として――すなわち、ヴォイドの奇想をよろこび、その甘美さを味わう<主体>、つまりは感覚する<主体>として――とらえようとするとき、その<主体>を脅かすものは<死>であった。言い換えれば、ヴォイドを味わう自分の感覚を確認することは、<死>の恐怖から逃れようとする試み、<死>の不安を癒そうとする努力であった。そのように<死>を意識することで、また、現在の瞬時の愉悦はいっそう鋭く感じられた。<死>の不安のなかで、自分が美しいと思うものを眺め、おいしいと思うものを食べる視覚と味覚の快楽を求める生活は、装飾的な断片のなかにアイデンティティという脆い感覚をつなぎとめようとする試みであった。(10)

視覚は五感のなかでも最も重要視された。壁に飾られたタペストリーは見る者の感覚を意識化し、強められた感覚は、タペストリーに描かれた世界を現実のなかに見るようにうながした。貴族たちは、あらゆる種類の観念を目に見える姿としてエンブレムで表した。彼らは、邸のホール、グレート・チェンバー、ロング・ギャラリー、寝室、台所、階段――すべての場所を、なんらかの意味で自分を表象するエンブレムで飾った。それら数えきれない装飾品の大群のなかに、<自我>が見いだされるかもしれないと考えたのである。

たとえばハードウィク・ホールの広い壁面を埋めつくすタペストリーと肖像画は、この邸の主人ベス・オヴ・ハードウィクの公的自我と、一族の地位と権力を主張するデモンストレーションであり、権力闘争というチェス・ゲームの駒であると同時に、ベスの主体形成の手段でもあった。三階のハイ・グレート・チェンバーの暖炉棚の上のテューダー王朝の薔薇の紋章と、この部屋のフリーズ（壁面上部の帯状装飾）の<ダイアナの宮廷>の石膏レリーフ（図７）は、処女王エリザベスに対するベスの忠誠の表明であり、ロング・ギャラリーの暖炉棚の上の<正義>と<慈悲>の雪花石膏像は、「ベスがこれを見て、これらの美徳を身につけることを心がけた」(11) 座右の鑑である。ハイ・グレート・チェンバー

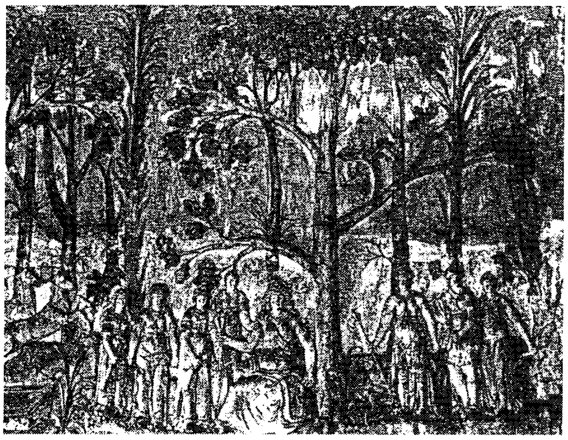

図７　<ダイアナの宮廷>　ハードウィック・ホール３階ハイ・グレート・チェンバー壁面上部の帯状装飾（石膏）。エイブラハム・スミス。

の＜ユリシーズの物語＞をテーマにしたブリュッセル製のタペストリー連作8点は、ベスがハードウィク・ホールの建設に取りかかる四年まえ、1587 年に購入したもので、[12] 邸の別の場所の＜貞潔＞の寓意画やペネロピーの物語をテーマにした油彩画[13] と同様、ベスが「貞潔な女」としての自分の＜主体＞をそこに成型しようとした試みの一部であった。彼女は自分の＜主体＞を、これら身のまわりの寓意画と社会的装飾の豪華さのなかに見つけようとしていた。ベスにとって、自分が生きるということは、まさに「社会的装飾を実践すること」[14] であった。

だが、こうして構築された公的自我は、ただちにベスの＜主体＞を彼女に確信させたわけではなかった。彼女は、私的自我——個人的な肉体的感覚を通して感じとれる＜自我＞——をもとめてハードウィク・ホールの狭い螺旋階段を登り、屋上のバンケット・ルームに入り、自分が自分である感覚を手に入れようとした。だが、そこに彼女が見いだしたものは、おそらく、砂糖細工で装ったヴォイド——公的自我と私的自我のあいだに口を開けた「虚無（ヴォイド）」——であった。＜死＞の恐怖は、いつも、どんなときも、そこにあった。社会的装飾に埋めつくされた公的空間における公的自我は、演技であり、ポーズであった。ポーズとしての公的自我と、日常的世界から隠された＜死＞の恐怖のありようは、ホルバインの＜大使たち＞の絵（1533）に見られるように思う。

ホルバインの＜大使たち＞の絵は、ヘンリー八世の宮廷に来ていたフランス大使ジャン・ド・ダントヴィユと、その友人でラヴールの司教ジョルジュ・ド・セルヴの肖像画である。ここに立っている ＜行動の人＞ と ＜瞑想の人＞ は、ルネサンス人文主義の高い文化と教養を象徴する文物にとりかこまれている——ニュルンベルクの地理学者ヨハネス・シューナーの原画にもとづく地球儀、天文学研究用具、ペーター・アピアンの算術書、ルターの讃美歌集、円筒形の日時計、リュート、モザイク装飾の床、等々。これらルネサンス文化の華ともいえる高価な品々と、そのなかに立つ人物の贅沢な衣装、自信たっぷりのポーズは、現世の生の歓びに一点の不安もないように見える。だが、よく知られているように、この絵には「アナモルフォーズ」とよばれる技法で描かれた髑髏があって、絵の正面をはなれ斜めの一定の位置に立って見ると髑髏が見え、それ以外のすべてが形を失う。いわば＜死＞がすべてを支配する＜死の勝利＞のヴィジョンが現出する。（この絵の一つの意味が「メメント・モリ」の教訓であることはまちがいない。ダントヴィユの帽子につけられたブローチが髑髏であることから、「メメント・モリ」は彼のモットーであったと考えられる。）[15]

『ハムレット』 5幕1場、墓場でハムレットはヨリックの髑髏に出会う。彼が、王や宮廷人、政治家、弁護士、職人、道化、など、さまざまな人間の死を連想するとき、彼の思いはいわば内面化された＜死の舞踏＞となっている。[16] そのヴィジョンのなかで、ハムレットをとりかこむ＜世界＞は（＜大使たち＞の場合と同じように）歪み、髑髏以外のすべては実在性を奪われて、非在の領域にかすんでしまう。劇のはじめ、亡霊を見たショックのあまり、ハムレットには現実世界がゆらいで見えた——グスタフ・ルネ・ホッケのいう「幻覚遠近法」[17] の絵のように。が、いま、髑髏を明視する視点に立ってハムレットは、現世のすべての美と力と真実をただ虚構にすぎぬものと認識する。＜死＞がそこにあり、この視点に立つと、「現実」はすべて幻だと知られる——女の美しさも、美徳も、幻想にすぎぬ。王は偽もの、武人の名誉は卵の殻。われわれは、劇『ハムレット』が内包する二つの世界——クローディアスの宮廷という現実世界と＜死＞のヴィジョン——を、一つに統合する視点を見つけることはできない。二つのゲシュタルトは互いに他を排除する。

『ハムレット』のなかの亡霊は、＜死＞の国からの使者である。亡霊の語る死者のあり

よう――「夜は地上をさまよい、昼は業火に身を焼かれて断食し、生前犯した罪が焼き浄められる」日を待つ定めの死者のありよう（1.5. 10-13）――は、ハムレットを戦慄させる。ハムレット自身、亡霊は「われわれの魂では到底とどかない思いで心を震撼させる」（1.4. 55-56）と言っているが、そうした＜死＞の恐怖は、ハムレットを内省的、哲学的にする。彼は、亡霊は悪魔が父の姿をとったものではないか（2.2. 598-600）、自分が＜三つの敵＞[18]――＜悪魔＞と＜肉体＞と＜現世＞――をしりぞければ心の平安が得られるのではないか、と考える。＜肉体＞、とりわけ女の肉体は、「弱きもの」であり、この「穢れた／固体の」“sullied / solid” 肉体が溶けてしまってくれたら、と彼は思う（1.2. 129-30）。教会の教える「現世蔑視」*contemptus mundi* の態度を身につけ、霊の世界に身をおき、中世的な世界観によって問題を解決しようとするのだ。

だが、彼の感覚と肉体が感じとる＜現実＞は、中世的な思弁によって簡単に消えてくれるわけではない。もし自分が死ねば、自分も亡霊と同じように苦しむかもしれない。また、もし死が眠りにすぎないとしたら、

> 眠れば夢をみるかもしれない。それがこまる。
> 死という眠りのなかで、どんな夢をみるのか、
> この肉体の束縛をはらいのけたとしても？
> そこで躊躇させられる。・・・
> （3.1. 64-67）

たとえ＜現世＞と＜肉体＞をはらいのけたとしても、死という眠りのなかで、なにが起こるかわかりはしない。この独白で死を眠りに喩えるとき、ハムレットは中世的な霊肉のパラダイムをしりぞけ、自分の内面自我と語り合っている――「自我」とは ‘Conscience’「良心／意識」なのか「肉体／感覚」なのか？

ハムレットは、中世的な世界観によって心の平安を得ることもできず、近代的＜主体＞をよりどころに、世界を遠近法的にとらえることもできない。ホルバインの絵の場合のように、個人主義的＜主体＞によって認識される遠近法的＜世界＞は、中世的な＜死＞のヴィジョンに深く侵されている。ハムレットの心のなかにあるものは、中世的な霊的内面性でもなく、近代的な内面自我でもない。彼の＜主体＞は、中世と近代のあいだで揺れている。一面では「ハムレットの神秘の内面にあるものは虚無である」[19] と言えなくもないが、少なくともそれは、＜死＞の恐怖への抵抗を含む「虚無」である。

4　ロング・ギャラリーと細密画

フランシス・バーカーも言うように、近代以前の社会においては、「個人」は内面自我として成立してはいなかった。前近代の社会状況においては、個人の位置づけや分節化は内面的にではなく社会的なレヴェルで「ボディー・ポリティクに吸収されることによって」決定されていた。[20] 言い換えれば、個人が国家の権力体制のなかに組み込まれ、王の権力を原点として放射状にひろがる権力組織のなかに位置づけられるとき――いわば「一つの巨大な車輪……その輻に結びつけられる」（『ハムレット』 3.3. 17-20）とき――彼は自分がなにものであるかを把握することができた。＜ボディー・ポリティク＞つまり国家という階層社会の権力構造は、主体形成の装置であった。宮廷序列のどこに自分が位置するかが、貴族たちの主体を規定していた。端的にいえば、王権に服従（subject）することで、貴族たちは＜主体＞（subject）を獲得していた。

近代初期イングランドの貴族たちは、ロンドンに邸をもち宮廷に出仕することで、王あるいは女王の愛顧と宮廷での地位を確保しようとする一方、田舎にカントリー・ハウスを営み、その壮大さや象徴的ファサード（図4）によって、自分の社会的＜自我＞を目に見え

るものとした。1550年ころの貴族たちは、邸にロング・ギャラリーを設けるようになり、(21) やがてそこにヘンリー八世やエリザベス一世の肖像画を掲げ、まわりに自分の家系を示す先祖の肖像画を飾った。もともと豪華な衣装をつけ紋章を描きこんだ貴族の肖像画は、権力誇示の手段であったが、同時に彼ら貴族は、自分たちの社会的地位を示す肖像画群を掲げたギャラリーを歩きながら、自分を＜ボディー・ポリティク＞のなかに視覚的に位置づけ、自分の<主体>を定義していたのである。

この時代のカントリー・ハウスの典型とされるハードウィク・ホールでは、ロング・ギャラリー（図８）は166フィートの長さをもつ広い空間で、ベスは家族や来客とここを歩いた。1603年、エリザベスの宮廷からの使者が予告なしに訪れたとき、ベスはちょうど孫娘アーベラと息子ウィリアム・キャヴェンディシュをともなってギャラリーを歩いていた。客はこの広い部屋に通された。(22) 現在、このギャラリーの壁には、旧約聖書のギデオンの物語をテーマとして描いたフランドル製の豪華な連作タペストリー13枚が掛けられ、中央の暖炉の上には＜貞潔＞の寓意像を刻んだレリーフ、その右に＜慈愛＞の像があり、それから、タペストリーに重ねるように＜ハードウィク・ポートレイト＞として知られるエリザベス女王の肖像がある。さらにこの一族の人たちの肖像 ―― ベス・オヴ・ハードウィク自身の肖像、二度目の夫であったウィリアム・キャヴェンディシュの肖像、四度目の夫シュルーズベリ伯爵ジョージ・タルボットの肖像、また、スチュアート王朝の血につながるレノックス伯爵チャールズ・スチュアートとベスの娘エリザベスのあいだに生まれたアーベラ・スチュアートの肖像――、さらにまた、15年以上にわたってベスと夫シュルーズベリ伯がその身柄をあずかっていたメアリー・スチュアートの肖像など、15点以上が飾られて

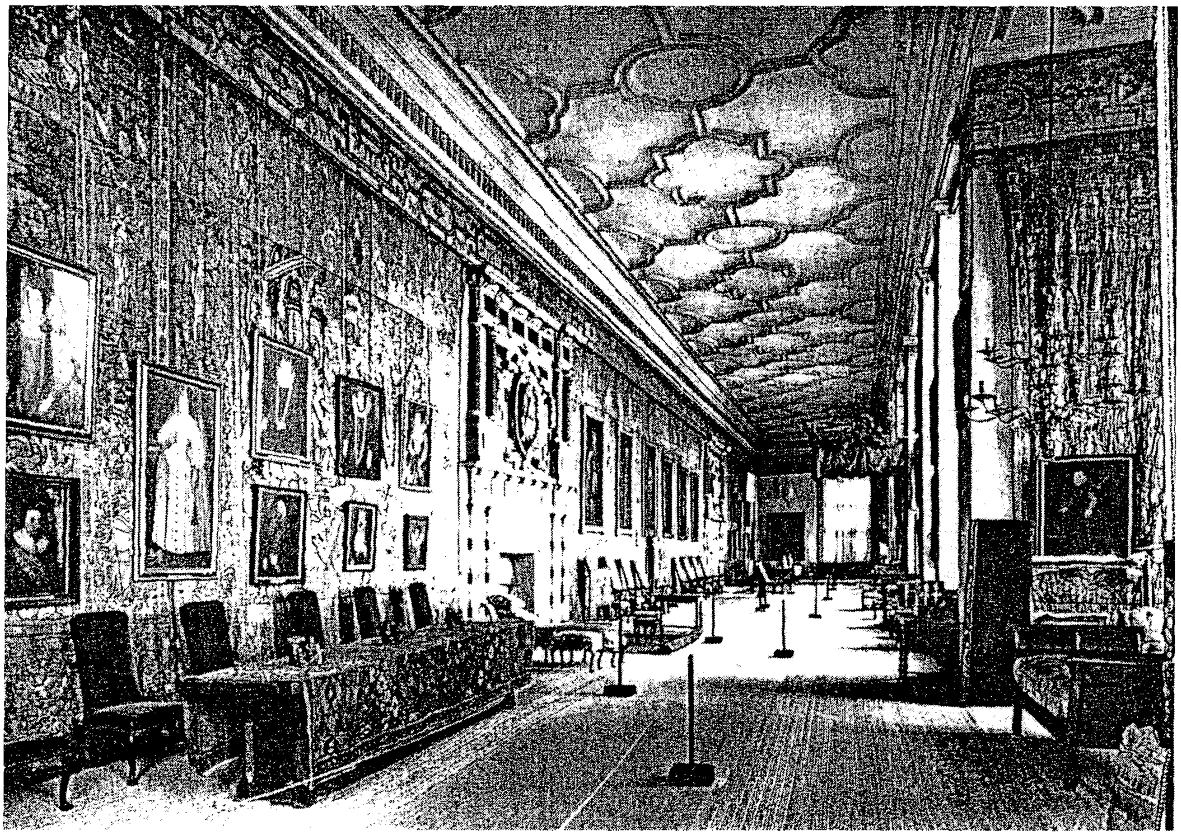

図８　ハードウィク・ホール３階のロング・ギャラリー。

いる。1603年当時、壁に掛けられていた肖像画が現在のものとまったく同じではなかったとしても、いまこのギャラリーに立つと、それらの肖像画はまちがいなく、この一族が王位継承権に連なる地位の高い貴族であることを主張し、同時にこの一族の社会的アイデンティティを定義していることが見てとれる。カントリー・ハウスのロング・ギャラリーは、<ボディー・ポリティク>のなかに占める一族の地位の視覚的相関物として、貴族が自分の主体形成を操作するための装置であった。

劇『ハムレット』の２幕２場で、ハムレットが本を読みながら登場する場面（168 ff.）は、すでにふれたように、ロング・ギャラリーという想定だと思われるが、壁にかけられた肖像画への言及はない。だが、ここにはクローディアス王の細密肖像画 "picture in little"（2.2. 336）をデンマークの民衆がきそって買いもとめているという話が出てくる。王の肖像画を手に入れることによって、民衆も新しい<ボディー・ポリティク>のなかに自分を組み込み、自分の主体をもったのである。王の肖像の流布は、王の顔のついた貨幣の流通と同じように、<ボディー・ポリティク>の形成と強化を意味したのである。

肖像画が言及されるもう一つの場面として、３幕４場のクロゼットの場がある。この場のハムレットは父の小さい肖像画をもち、ガートルードは夫クローディアスの細密肖像画を、たぶんロケットに入れて（図９）胸に下げている。[23] 母子がそれぞれ別の「王」の肖像をもっているということは、二人の<主体>が別の<ボディー ・ポリティク>に属することを意味している。王の肖像画をもつことは「王に対する忠誠のあかし」[24] であったからである。エリザベス一世の晩年には、処女王の細密肖像画が数多くつくられ、それをもつことは<エリザベス崇拝>の一部であった。ジェイムズの肖像画はさらに多くつくられた。ラットランド公爵（Earl of Rutland）がデンマークへ派遣され仕事を終えて帰ったとき、使節団の16人が金鎖のついた王の細密

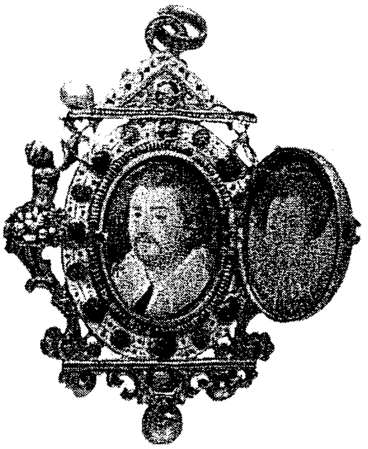

図９　細密肖像画を入れたロケット。宝石で飾られている。ニコラス・ヒリアード（1590頃）。

肖像画を下賜されたが、そのほかに細密肖像画だけをもらった者もいた。[25]

肖像画はまた「騎士と貴婦人のあいだの誠実な愛のしるし」[26] としても用いられた。恋人たちは、恋の思いに耽るために愛する人の肖像画をもち、私室のキャビネットに大切にしまったり、ロケットに入れて首にかけたり、ときには宝石飾りをつけた鎖で胸に下げて誇示する宮廷人もいた。フィリップ・シドニーの『アーケイディア』第Ｉ巻10章では、騎士パレイディアスとクリトフォンが白馬に曳かれた馬車に近づくと、コリントの女王ヘレンが愛人アムファイアラスの肖像画をじっと見つめている場面がある。[27] ジョン・ダンは、書簡詩「あらし」"The Storme: To Mr. Christopher Brooke"（1597）で細密肖像画家ニコラス・ヒリアードの優れた手腕を賛えているが、恋愛詩「お早よう」"The Good-Morrow" ではこう書いている——

> ぼくの顔はきみの眼に、きみの顔はぼくの眼に映る。
> 顔にはまことの心が現れるものだ。
> これほどみごとな二つの半球がどこに見つかるものか。

この詩の恋人たちは、見つめあうことでお互いの瞳に映る細密肖像画を交換している。肖

像を交換することは真実の愛で愛しあうことであり、心を交換することであった。シェイクスピアはソネット22番で、愛する者が心を交換することについてこう述べている——

きみを包んでいる美はすべて
ぼくの心の装いにほかならぬ。
ぼくの心はきみの胸に、きみの心はぼくの胸に住む。
ぼくがきみよりさきに老いるわけはないのだ。

愛し合う者どうしが、互いに相手の小さい肖像画をもつことによって一体化する。また、その愛を、ソネットという小さい空間に描きこむことで永遠化する。シェイクスピアのソネット16番は、ロイ・ストロングが細密肖像画家としてのヒリアードに対する賛辞とよぶものであるが、(28) このソネットでは、美貌の青年貴族が結婚して子供をつくることを、画家が細密肖像画を描くことに喩え、そのあとすぐに "lines of life" 「生き写しの描線／生命の線」の比喩を展開して、ソネットの "lines" 「詩行」による愛の永遠化のモチーフに結びつけている。(29) シェイクスピアをふくめて1590年代の詩人たちは、愛のソネットで細密肖像画のモチーフを扱い、その詩のなかで肖像画家の用語——たとえば細い画筆を意味する「ペンシル」という語——を好んで用いていたのである。(30)

注目すべきことは、肖像画とソネットの小ささである。シェイクスピアにとって、ソネットという小さな芸術作品は、愛を＜永遠＞という大いなるものに結びつける手段、愛する人を＜時＞の破壊の大鎌から救う手段であった。「列聖」"The Canonization" のダンも、自分が恋で死んだあとソネットのなかに葬られ、「愛の聖人」に列せられることを思い描いている——

恋で生きられなくても恋で死ぬことならできる。
ぼくたちの物語は、霊廟や柩にふさわしくなくても
詩にうたうにはふさわしいものだ。
たとえ年代記になれなくたって
ソネットという美しい部屋をつくろう。
美しくつくられた骨壷は、壮大な墳墓に劣らず
偉大なものの骨灰を容れるにふさわしいのだ。

「壮大な墳墓」より「小さい骨壷」、大冊の年代記よりもソネットという美しい小部屋——この詩には小さいものへの指向が強く見られる。＜死＞と虚無に抵抗するために、詩人たちは小さいものに頼ろうとしたのだ。

壮大なカントリー・ハウスのギャラリーの肖像画群が、社会的コンテクストのなかに公的＜自我＞を位置づけようとする試みだったとすれば、私的な空間のなかで見る肖像画、とくにミニアチュアは、私的な＜内面自我＞把握の手段であった。クロゼットの場で、ハムレットとガートルードに言及される二人の王の肖像画は、ルネサンス・イングランド文化のコンテクストからいえば、細密肖像画であるべきである。

エリザベス時代、宮廷の人びとは競ってニコラス・ヒリアードに細密肖像画を注文した。1590年代になると、肖像画の注文主たちは、自分の権勢だけでなく内面的感情が表現されることを望みはじめた。(31) ヒリアードの弟子で、のちに師を凌ぐほど人気を博したアイザック・オリヴァーは、肖像に写実的な陰影をほどこし内面心理を描き出したが、そうした細密肖像画は、高度に私的であると同時に高度に公的な＜自我＞の表現であった。そうした私的でありつつ同時に公的な＜自我＞、いわば分裂をかかえた＜自我＞を、われわれはハムレットのなかに見ることができる。というのも、ハムレットがクローディアスの宮廷のなかでたえず見張られていることを意識しつつ＜内面自我＞を隠し、「狂態」"antic disposition"（1.5.172）を演技していると

き、彼の＜公的自我＞としての偽装／演技の下に、彼の＜内面自我＞が見え隠れしている。彼は、混乱したアイデンティティを隠そうとしながら、またそれを混乱のまま表現せずにはいられない。ハムレットの＜主体＞は分裂しているのだ。

5　物語による＜主体＞の構築

先王ハムレットは亡霊となって「わたしのことを記憶せよ」（1.5.91）とハムレットに言う。ハムレットは亡霊の言葉を手帖に書きつけ、記憶することを誓う。亡霊は３幕４場のガートルードのクロゼットの場面でもういちど現れ、「忘れるな」（110）とハムレットに言う。亡霊は、記憶によって自分を生者のなかに保持しようとしている。先王ハムレットの＜主体＞は、彼自身にとって疑いないもののように見える。ある意味で、＜主体＞は人の心に記憶されることによって実現される。そして、劇の終わりには、ハムレットが、自分のことを語り伝えてほしいとホレイシオにたのむことになる。ハムレットの＜主体＞の不分明な部分、彼自身にも把握されていない部分は、それが語られるときには、フロイトの考える「夢」のように、圧縮されたり、転移したり、編集されたりするのかもしれない。記憶され語られた＜主体＞はもちろんフィクションである。

ナタリー・デイヴィスは、16世紀フランスの殺人者たちが法廷で行なった恩赦請願について論じている。[32] 殺人を犯した者が、王の裁量による恩赦をもとめ、犯行が正当防衛もしくは一時的逆上など情状酌量に価するものであることを主張するために、状況を自分に有利に物語る慣習がそのころ広く行われていたという。物語は、ここでは自己を王の権威に支えられた＜ボディー・ポリティク＞のなかに位置づけようとしている点で、バーカーのいう前近代的なものだと言えるかもしれない。デイヴィスは、シェイクスピアの『ロミオとジュリエット』のなかの殺人者たち――ティボルトとロミオ――、また、劇の結末における修道僧ロレンスの自己弁明にも言及している[33] が、ハムレットが死にぎわにホレーシオに語ってくれとたのむハムレット自身の物語も、自己のイメージをフィクションとして構築しようとしている点で、フランスの殺人者たちの物語に似ている。

たしかに、劇中のハムレットの一連の独白は、「ハムレット自身という同じ対象にくり返し回帰することによって一種の自叙伝となり……ハムレットのために一つの物語――彼の伝記としての物語――をつくり出している」。[34] だが、それは、世界から孤立したいわば未完成の自我の物語であり、いま、われわれが問題にしたいのは、独白を包み込むより大きな物語――ハムレットの死後ホレイシオによって語られるはずの「ハムレット物語」――である。それは、T・S・エリオットが「自己劇化」[35] とよんだものであり、セネカのストイシズムと、モンテーニュの懐疑主義と、マキアヴェリの冷笑主義（シニシズム）の融合体としての「エリザベス朝の個人主義」である。それは、フランスの殺人者たちの自己弁明のフィクションと同一視することのできないもっと大きなヴィジョン、ルネサンス個人主義の懐疑と曖昧と神秘のヴィジョン、である。

いずれにせよ、クロゼットにも、自己の内面にも見いだされなかった＜自我＞は、劇『ハムレット』のなかで物語として構築されている。肖像画による＜自我＞の構築も、ときに生涯の出来事を一つの画面に描きこむことによって完成する。たとえば ヘンリー・アントン（1557-96）の肖像画[36] には、アントンの誕生から、結婚、従軍、外交官生活を経て葬送にいたるまでの生涯の出来事が、さらには死後の名声までもが、伝記的に描かれている。この絵は＜メメント・モリ＞の教訓画とも受けとれるが、たぶんアントンに先立たれた未亡人が、亡き夫を追慕するため画家に描かせたもので、[37] この絵において、つまりアントンの死後、彼の生涯の物語が完結したときに、彼の＜自己＞形成は完成した

のだといってよい。同じ意味で、ハムレットの<主体>は彼の死において、彼の死後に残される物語において、完成する。

だが、ハムレットは、その死のまえに<自我>を物語に託そうと思っていたわけではない。彼は、墓場での死の瞑想のあとで、前近代的な態度で自分の死に向き合っている。彼は、「われわれが分別もなく計画しても、仕上げはいつも神の思し召しどおりだと教えられる」(5.2.9-10) とホレイシオに語り、「雀一羽落ちるのも神の配剤。……覚悟がすべてだ」(5.2. 219-22) と言って、<アルス・モリエンディ>を達成し、「心の平静」という中世的な霊的境地に到達している。ここで彼は、いわば近代的な "Conscience" を、<内面自我>を、棚上げしているのだ。そして、レイアーティーズとの剣の試合と、ガートルードの死、クローディアスに対する復讐の成就のあと、毒に侵されて彼は死ぬ。「死神というこの恐ろしい呼び出し役人は容赦なく引っ立ておる」(5.2. 336-37) という言葉を口にするとき、ハムレットは中世的な<死の舞踏>のパラダイムで自分の死を受けいれている。[38] さらに、フォーティンブラスのとりしきる儀式によってハムレットが葬られるとき、彼の死体は、公的スペクタクルとして、フォーティンブラスの王権を視覚的に現実化し、ハムレットの<主体>はこの新しい王の<ボディー・ポリティク>に組み込まれ、前近代的な王権秩序のなかに回収される。[39]

だが、ハムレットの<主体>が結局のところ前近代的な<主体>であったと言いきることはできない。すでに述べたように、彼は死にぎわに「ハムレットの物語」を語ることをホレイシオに託し、物語のなかに<自我>を存在せしめ、虚無に抵抗しようとするからである。つまり、ハムレットの<主体>は両義的なのである。彼は<死の舞踏>を受けいれ、前近代的な<ボディー・ポリティク>のなかに回収されるとはいえ、彼の<世界>は近代的空間として分節化され、その最も小さく区切られた空間で彼は近代的<内面自我>と対面していたからである。

ハムレットが<自我>を外部世界から隔離し、政治的な監視の目から隠れた個人空間に内面世界を発見したことは、ルネサンスのカントリー・ハウスに住む貴族たちが、グレート・チェンバーやロング・ギャラリーから私室にひきこもり、内面世界の<ヴォイド>を発見していた状況に通底している。彼ら初期近代のイングランド人たちが小さい私室で見いだした<内面自我>は、要するに空間的隔離の産物であった。彼らの不確かな<主体>は、邸全体から隔離されたクロゼットの、料理全体から隔離されたヴォイドの、あるいは、ロング・ギャラリーから隔離された細密肖像画の、産物であった。だが、完全に<世界>から切りはなされ、それ自体で独立したものとしての<自立した主体>は、カントリー・ハウスのクロゼットにも、食後のヴォイドにも、細密肖像画にも、確認することはできなかった。<主体>は、かろうじて物語のなかに、フィクションとして、構築することができるのみであった。一人の人間の一貫した<自我>は、彼の人生が完結し、アントンの肖像画のような、「ハムレット物語」のような、フィクションとして語られるしかなかったのである。

6　劇場空間の個人主義

生活空間の分節化は、社会生活を営む人間集団の個と全体の意識を表象する。分節化された空間は、意識をつくると同時に、意識によってつくられる。中世からルネサンスにかけての劇場空間の分節化の歴史は、カントリー・ハウスにおける空間の分節化と同じように、個人主義的<主体>形成の軌跡と見ることができる。

14世紀から17世紀初頭まで、ヨーク、チェスター、コヴェントリーなどの地方都市で、コーパス・クリスティの祝日に上演された聖史劇では、<天地創造>から<最後の審判>

にいたる長い物語の主要なエピソードを、職人組合が分担して受け持ち、たとえば八百屋はエデンの園におけるサタンの誘惑を、大工はノアの方舟の場面を上演した。職人組合の連中が町の通りを曳いてまわるワゴン・ステージは、人間のいる下界と、神の座す天上界と、二層になった舞台であったが、その構造は、人間存在の現世的次元と霊的次元に照応する中世的世界観の表象であった。「劇場は世界」であり、観客は劇のなかの登場人物と同じ世界にいて、たとえばキリストの十字架刑の場では、観客は劇中のゴルゴタの民衆と同じ時空間を生きていた。(40) 劇の世界と観客の世界は未分化であり、つまりは見られる俳優と見る観客も未分化であった。いくつもの場面に登場するキリストは、それぞれ別の俳優によって演じられたから、キリストを首尾一貫した性格をもった＜個人＞として演じることは、はじめから考えられていなかった。要するに個人主義的＜主体＞はまだ成立していなかったのである。

道徳劇はどうか。1400-25年ころ、リンカンシャー（？）のどこかの広場で上演された道徳劇『堅忍の城』では、観客も俳優も濠に囲まれた円形劇場のなかにいた。(図10) その円形空間の東の部分に＜神＞の櫓があり、北、西、南にそれぞれ悪魔＞、＜現世＞、＜肉体＞（すでにふれた＜三つの敵＞）の櫓、そして北東に＜貪欲＞の櫓が組まれていて、劇が進み、登場人物が櫓から櫓へ移動すると、観客もそちらに移動して演戯を見た。劇場は＜宇宙＞全体を表していて、劇の世界と観客の世界は一つに重なっていた。その後、16世紀末までつづいた道徳劇は、多くは貴族の邸のグレート・チェンバーで上演されたから、舞台と観客席は広間の一つづきの床の上にあって仕切りはなかった。

ロンドンに公衆劇場が生まれると、そこでは俳優は職業俳優であり、観客とははっきり区別されていた。舞台はいわゆる＜張り出し舞台＞と＜上舞台＞の二重構造で、聖史劇のワゴン・ステージの痕跡を残していた。グローブ座は、その名の示すように＜世界劇場＞であり、＜天＞とよばれる天井と、＜地獄＞とよばれる奈落のあいだの＜世界＞としての舞台は、観客席とは区別されていたが、プロセニアム・アーチや幕はまだ設けられていなくて、＜張り出し舞台＞は観客席のほうに突き出ていたから、舞台と観客の境界はまだいくらか不分明であり、見る＜主体＞と見られる＜客体＞は完全には分化していなかった。

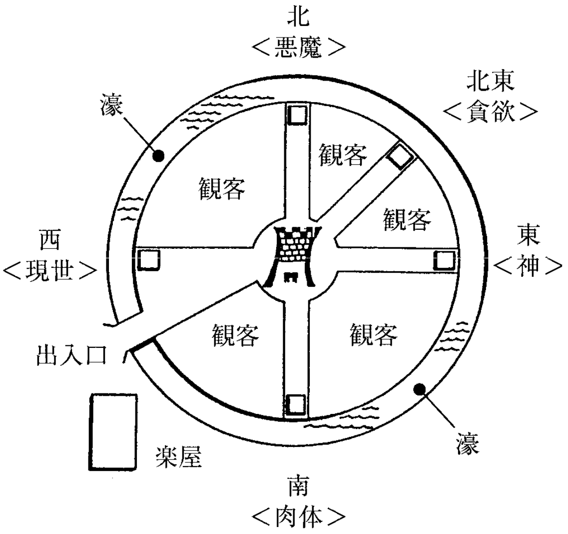

図10　道徳劇『堅忍の城』上演のための円形劇場（1425頃）。

そういう主客未分化な空間のなかで、ハムレットは独白の台詞を語った。ハムレットという孤立した＜主体＞は、母やクローディアスやオフィリアといった個々の人間のことを考えると同じように深刻に、「女の弱さ」や、人間の罪と地獄、＜死の舞踏＞、あるいは神の摂理といった一般命題について瞑想する。"To be, or not to be . . ." にはじまる独白には、ハムレット自身の死の想いと、宇宙とは「実在か虚無か」という哲学的な問題が、未分化の状態で重なっている。現実社会のコンテクストから遊離した観念的独白は、宇宙のなかで孤立した未完成の＜主体＞を表象するにふさわしい演劇的レトリックであった。

ハムレットは＜張り出し舞台＞のいちばん前、観客に囲まれたところで独白の台詞を口にする。劇世界と観客の境界はまだいくらか

未分化で、内省的な観客は「ハムレットはわたしだ」と感じた。観客はハムレットに感情移入した。だが、ハムレットが観客に対してもつ同化力とは別のところで、劇場空間の分節化は進んでいた。すでにルネサンス絵画において確立されていた遠近法がもうすぐ劇場にもち込まれようとしていた。演劇は観客が「見る」ものとして、視覚重視の演劇観が支配的になろうとしていた。1605年にジェイムズ一世の宮廷で演じられたベン・ジョンソンの『黒の仮面劇』で、イニゴ・ジョーンズは、はじめてイタリア・ルネサンスの劇場に似た遠近法舞台背景とプロセニアム・アーチを用いた。もう一つの宮廷仮面劇『ネプチューンの勝利』(1624) でも、背景は正確な遠近法で描かれていた。(図11) 多くの劇が宮廷劇として王の御前で上演され、舞台は王という＜個人＞の視点から遠近法によって秩序づけられた。もちろん、王の側近は、いくらか王の視点を共有したし、新しい演劇理念と遠近法の結びつきは、観客のすべてによって、程度こそちがえ共通に経験された。そして、遠近法的な劇の舞台を見ることは、人びとの自意識を強化することになった。

劇場における遠近法は、近代個人主義の成立の空間的相関物ともいえよう。そして、舞台の背景として、特定の場所を目に見えるように描いた遠近法的風景が使われるようになるころには、劇中の登場人物も、「見える」仮象世界と現実に「ある」内面世界を区別する近代人になっていった。

ハムレットは、個人主義がちょうど成長途上にある時代の劇中人物である。彼は個人的空間と＜内面＞世界を発見しながら、そこに確固たる自立した＜主体＞を見いだすには到らなかった。だが、彼は、ホレイシオの物語のなかで、つまりは『ハムレット』劇自体のなかで、その＜主体＞を実現する。自立した＜主体＞が個人の＜内面＞に見いだせず、フィクションとして彼の外に成立することは、一つのパラドックスである。だが、これこそまさに『ハムレット』の主題であり、劇は＜主

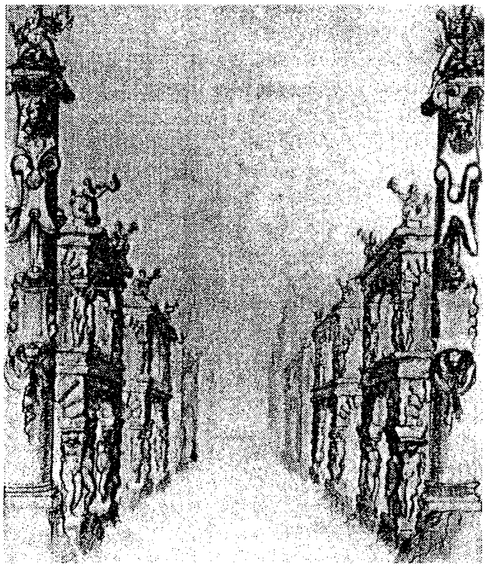

図11　ベン・ジョンソン『ネプチューンの勝利』のための舞台背景。イニゴ・ジョーンズ (1624)。

体＞のパラドックスについて語っているのだ。

＊

パスカルのアナロジーで言えば、生物的個体としての人間がまずはじめに母体から分離して一個の肉体となり、いくつかの段階を経て自我を発達させていくように、種としての人間も、＜宇宙（コズモス）＞との一体未分化の状態から、定住空間のなかで部族としてのアイデンティティを獲得し、さらに家のなかの空間分節化が進むにつれて、個人としての意識をつくっていく。＜個＞はさらに、肉体のなかに、内面に、＜自我＞を見つけようとする。『ハムレット』はそうした＜内面自我＞発見の劇である。だが、空間の分節化によって発見される＜自我＞は、くり返して言えば、全体から切りはなされた断片であり、断片は、ヴォイド・ルームの菓子と同じように、「ヴォイド」すなわち「虚無」にすぎなかった。ハムレットの＜自我＞は、むしろ、ホレイシオが語るはずの「ハムレット物語」というフィクションのなかに実現される。ハムレットは、観客のなかの内省的な人びとが感情移入できるまでに内面的リアリティーをもった＜個人＞として、劇のなかに生きることになる。

18世紀以降、ほんとうの自分とは回想された過去の自分であるという考えが強くなった。

人は「突然、心のなかに過ぎ去った過去の総体が再生するのを感じ……そのとき、自分の実在の長い期間をもういちど生きている気がする。」[41] ワーズワスにおいては、「子供は大人の父」であり、詩は「静寂のなかで回想された情緒」にその起源をもつ。この時代、＜自我＞の核心は子供時代の記憶にあった。20世紀の人ヴァージニア・ウルフは、「自分自身の部屋」と経済的自立を＜自我＞確立の要件と見て、意識の流れのなかの過去と現在の交錯に、外部現実を超えた内面世界を築いた。『ダロウィイ夫人』や『灯台へ』のなかに実現されたエピファニーともよぶべき輝かしい瞬間は、まぎれもなく＜死＞の不安に対するひたむきな抵抗であった。「感じよ！」そして「回想せよ！」――ワーズワスやウルフは、過去の感動の再生のなかに＜自我＞を見つけようとした。

サミュエル・ベケットの『ゴドーを待ちながら』のエストラゴンとヴラジーミルにとって、記憶はほとんど存在しない。「きのう」と「きょう」の連鎖はない。内面自我がもしあるとしても、それは記憶ももたなければ思考ももたない。彼らがもし＜自我＞を認識するとすれば、泥まみれの靴から抜き出した自分の臭い足を嗅ぐことによって、それを認識するのかもしれない――いわば "I *stink*, therefore I am." "I *think*" はどこにいったのか。それは、いま、ラッキーの頭に乗せると、高度に知的でかつ無意味な言葉を彼の口からあふれ出させる帽子にすぎない。中身はヴォイド。人間は考える能力をもっているように見えるが、思考における＜主体＞は、いまや中身を完全に喪失した形骸にすぎない。＜自我＞という玉葱の中心に発見されるものは＜虚無＞である。

ハムレットの＜主体＞は虚無であると同時に、悲劇『ハムレット』の主人公として劇化され、＜自己成型＞を果たしている。ハムレットの＜主体＞は曖昧である。彼は、いわばベケットの先祖であると同時にウルフの先祖でもある。『ハムレット』は、人間の生活空間の分節化と個人主義的＜主体＞の成立について、人間＜主体＞の奥深い曖昧さと暗い迷路について、語ってくれる劇である。

[註]

(1) Mark Girouard, *Life in the English Country House: A Social and Architectural History* (New Haven: Yale U.P., 1978), p. 88.

(2) Yi-Fu Tuan, *Segmented Worlds and Self: Group Life and Individual Consciousness* (Minneapolis: Univ. of Minnesota Pr., 1982), pp. 68-70; イーフー・トゥアン『個人空間の誕生――食卓・家屋・劇場・世界』阿部一訳（せりか書房，1993), pp. 98-101. および Patricia Fumerton, *Cultural Aesthetics: Renaissance Literature and the Practice of Social Ornament* (Univ. of Chicago Pr., 1991), pp. 113-14; パトリシア・ファマトン『文化の美学――ルネサンス文学と社会的装飾の実践』生田省悟他訳（松柏社, 1996), pp. 174-75.

(3) ドーヴァー・ウィルソンは "The Council Chamber" と考えている。クローディアスがこの場で見せている政務のとり方から見て、戴冠式後、最初の正式会議だというのである。John Dover Wilson's edition of *Hamlet* (Cambridge, 1934, 1954), 1.2.s.d. Cf. his notes, pp. 148-49.

(4) ガートルードのクロゼットはもちろん寝室ではなかったから、フロイト流の解釈にもとづいてこの場面でハムレットにオイディプス・コンプレックスを演じさせることはまちがいだと M. C. ブラッドブルクは言う。M. C. Bradbrook in her private talk in 1988.

(5) King James VI and I, *The Basilicon Doron* [1603]. *Political Writings*, ed. Johann P. Sommerville (Cambridge U.P., 1994), p. 17.

(6) *OED*, Banquet sb.[1], 3. シェイクスピアでは『ロミオとジュリエット』のなかのキャピュレット家の宴会の場（1. 5. 122)、『じゃじゃ馬馴らし』の序幕 I. 35 および5.7.9などに用例が見られる。

(7) Girouard, pp. 104-5.

(8) David N. Durant, *Bess of Hardwick: Portrait of an Elizabethan Dynast* (London: Weidenfeld and Nicolson, 1977), p. 180.

(9) Fumerton, pp. 114-15. ファマトン, pp. 177-78.

(10) 近代初期の貴族たちは感覚のなかに自我のよりどころをもとめ、「われ感ず、ゆえにわれあり」と五感による感覚の探究に向かった。パリのクルュニュー美術館のタペストリー連作＜ユニコーンをつれた貴婦人＞（15世紀末）は、五感をモチーフにした美しい作品と

して知られているが、イングランドでも、たとえばダービシャーのハッドン・ホールに残っている五感のモチーフのタペストリー連作（1620年ころ）は、この時代の自己探究のありようを語っているように思われる。

(11) Girouard, p. 118.

(12) *Hardwick Hall*, with a foreword by Gervase Jackson-Stops (The National Trust, 1979, 1987), p. 20. このタペストリーに合わせて部屋は設計されたらしい。

(13) Roy Strong, *The English Icon: Elizabethan and Jacobean Portraiture* (London: Paul Mellon Foundation/ Routledge, 1969), Fig. 35.

(14) Fumerton, p. 172; ファマトン, p. 257.

(15) 蒲池美鶴氏は、凸面鏡とガラスの円筒を使って髑髏を髑髏として見ながら同時に絵の全体を見る方法と、そうして見た絵の図像解釈について創見にみちた論を提出している。『シェイクスピアのアナモルフォーズ』(研究社出版, 1999), pp. 27-40.

(16) Catherine Belsey, *Shakespeare and the Loss of Eden* (Macmillan, 1999), p. 146-47.

(17) グスタフ・ルネ・ホッケ『文学におけるマニエリスム』種村季弘訳（現代思潮社, 1971） 2巻, I, 189-93.

(18) 英国中世の＜三つの敵＞ (three enemies) の文学的・神学的伝統については、Patrick Cullen, *The Infernal Triad: The Flesh, the World, and the Devil in Spenser and Milton* (Princeton U.P., 1974), pp. xxv-xxxvi 参照。

(19) Francis Barker, *The Tremulous Private Body: Essays on Subjection* (Ann Arbor: Univ. of Michigan Pr., 1995), p. 33; フランシス・バーカー『振動する身体――私的ブルジョア主体の誕生』末廣幹訳(ありな書房, 1997), p. 64.

(20) Barker, p. 28; バーカー, p. 56.

(21) Tuan, p. 80; トゥアン, p. 116.

(22) Durant, p. 205.

(23) この演出法は Edwin Booth によってはじめられたものであるが、他のやり方もある。Betterton の舞台を描いたと思われる Nicholas Rowe の1709年版 *Hamlet*の扉絵（複製が Richard Corum, *Understanding Hamlet* [Westport, Connecticut & London: Greenwood, 1998], p. 76 にある）では、先王ハムレットとクローディアスの肖像画は壁にかかっている。Macready の舞台も肖像画による演出であった。Cf. Stephen Orgel, "'Counterfeit Presentments': Shakespeare's *Ekphrasis*," in *Shakespeare and the Arts*, ed. Orgel and Sean Keilen (New York & London: Garland, 1999), pp. 253-55.

(24) Roy Strong, *Nicholas Hillard* (London: Michael Joseph, 1975), p. 14.

(25) Strong, *Hilliard*, p. 17.

(26) Strong, *Hilliard*, pp. 14-16.

(27) Philip Sidney, *The Complete Works*, ed. A. Feuillerat (Cambridge, 1912-16), I. 64-65. 磯部初枝他訳『アーケイディア』(九州大学出版会、1999), p. 64.

(28) Strong, *English Icon*, p. xi.

(29) William Empson, *Seven Types of Ambiguity* (London: Chatto, 1930; 3rd ed., 1953), pp. 54-55 参照。

(30) シェイクスピアのソネット 24 もその例。Cf.Fumerton, p. 109; ファマトン, pp. 168-69 .

(31) Strong, *Icon*, pp. 36-37. ヨーロッパ15世紀における個性的な単身肖像画のはじまりについては、ヤーコプ・ブルクハルトの「近代肖像画の始まり」(1885) 参照。『ブルクハルト文化史講演集』新井靖一訳（筑摩書房、2000), pp. 348-68.

(32) Natalie Zemon Davis, *Fiction in the Archives: Pardon Tales and Their Tellers in Sixteenth Century France* (Stanford U.P., 1987; Cambridge: Polity Pr., 1988). N. Z. デーヴィス『古文書の中のフィクション――十六世紀フランスの恩赦嘆願の物語』成瀬駒男／宮下志朗訳（平凡社、1990)。

(33) Davis, pp. 74-76. デーヴィス、pp. 140-42.

(34) John Lee, *Shakespeare's* Hamlet *and the Controversies of Self* (Oxford: Clarendon Pr., 2000), p. 200.

(35) T.S.Eliot, "Shakespeare and the Stoicism of Seneca" (1927), *Selected Essays* (London: Faber, 1951), pp. 126-40.

(36) *The Riverside Shakespeare*, ed. G. Blakemore Evans (Boston: Houghton Mifflin, 1974), plate 4.

(37) See Roy Strong, "Sir Henry Unton and his Portrait: An Elizabethan Memorial Picture and its History," *Archaeologia*, vol. 99 (1965), pp. 53-76.

(38) Belsey, p. 143.

(39) Barker, p. 36; バーカー, p. 68.

(40) Anne Barton, *Shakespeare and the Idea of the Play* (London: Chatto, 1962), p. 23.

(41) Georges Poulet, *Studies in Human Time* [1949], trans. Elliott Coleman (Baltimore: The Johns Hopkins Pr., 1956), p. 27. ジョルジュ・プーレ『人間的時間の研究』井上究一郎他訳（筑摩書房, 1969), p. 30.